



## Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2019

*Gone With the Wind after Gone With the Wind*

---

### Pierre Jailloux, *Virgin Suicides de Sofia Coppola*

Cristelle Maury

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/13878>

DOI : 10.4000/transatlantica.13878

ISSN : 1765-2766

#### Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

#### Référence électronique

Cristelle Maury, « Pierre Jailloux, *Virgin Suicides de Sofia Coppola* », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2020, consulté le 04 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/13878> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.13878>

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2021.



*Transatlantica* – Revue d'études américaines est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Pierre Jailloux, *Virgin Suicides* de Sofia Coppola

Cristelle Maury

---

## RÉFÉRENCE

Pierre Jailloux, *Virgin Suicides de Sofia Coppola*, Paris : Vendémiaire, 2018, 144 pages + 8 pages d'illustration, ISBN : 978-2-36358-308-6, 15,50 €

- 1 L'ouvrage de Pierre Jailloux, *Virgin Suicides de Sofia Coppola*, est un essai de 144 pages qui combine analyses détaillées de scènes et études d'archives. Il s'inscrit ainsi pleinement dans la ligne éditoriale de la collection « Contrechamp » des éditions Vendémiaire qui publie des monographies consacrées à des films « à rebours d'une production solennelle et savante »<sup>1</sup>. Il est accompagné d'un cahier iconographique central de huit pages.
- 2 Dans cet ouvrage, l'auteur se livre à des analyses extrêmement subtiles et fouillées qui s'attachent à montrer comment le film représente les notions abstraites de suicide, de virginité, et de jeunesse contenues dans « l'oxymore apparent » (30) du titre. La démarche est fondée sur une approche esthétique au plus près du texte filmique pour mettre en évidence la parfaite adéquation entre forme et fond, et élever le film au rang de chef d'œuvre. L'ensemble des analyses est nourri par des sources secondaires riches et variées et par la mise à jour des références intertextuelles dont le film est nourri. C'est un ouvrage très riche qui s'adresse à un public averti, connaissant bien le film.
- 3 L'ouvrage est découpé en huit chapitres qui passent au crible de l'analyse chaque scène du film, et rendent compte du système propre au film par l'étude du rôle des techniques cinématographiques dans la construction du sens. On notera que Jailloux n'a pas numéroté ses chapitres. Tout se passe comme si l'argumentation suivait l'organisation chaotique du film à la « chronologie impossible pour reconstituer le désordre des souvenirs » (16). On a en effet l'impression de suivre les impasses et les faux départs que l'auteur note méthodiquement à propos du film.

- 4 L'ouvrage s'ouvre ainsi sur le chapitre « Ouverture Tuer le temps ». Il s'agit d'une analyse chirurgicale du pré-générique qui introduit les thèmes de l'adolescence et de la mort. Jailloux note la symbolique mortifère de l'eau entourant la tentative de suicide de Cecilia en faisant référence à Bachelard (9) lorsqu'il relève « le bruit d'arrosage », « l'égouttement d'un robinet mal fermé », le « goutte-à-goutte d'un lit d'hôpital » (9), et rapproche « l'agonie apaisée de la jeune fille dans son bain » à « Ophélie dans son ruisseau » (10). Il montre que cette tentative de suicide ratée rencontre un écho au niveau du récit cinématographique : « la perfusion qui nous entraîne à l'hôpital tente de maintenir en vie, au-delà du personnage, le récit, au prix d'un acharnement thérapeutique » (11).
- 5 L'adéquation entre la forme du récit cinématographique et le thème du film est pleinement explorée dans le chapitre suivant « Balbutiements », qui établit la « temporalité bousculée » d'un film « en sommeil narratif » (29) suivant « les circonvolutions de la mémoire chercheuse » (18) et dépeignant « la lente périlclitation d'un drame sans enjeu » (19). Pour Jailloux, la stase, cœur thématique du film, atteint le récit même, renforçant le sentiment d'incapacité à la résolution du suicide puisqu'un suicide se solde par quatre autres. De même, il compare la représentation de l'adolescence à un emprisonnement, empruntée au teen-movie dont il dégage les intertextes (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1956 ; *Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961 ; *Badlands*, Terrence Malick, 1974 ; *Sixteen Candles*, J. Hughes, 1984) et qui s'exprime également à travers la désorganisation du récit qui « présente un monde mort-né » (30).
- 6 Le chapitre « Babioles » poursuit l'analyse des formes en se concentrant sur les objets présents dans la mise en scène pour montrer comment le thème du suicide s'exprime dans la forme même du film, à travers des procédés de réification qui tâchent de représenter de manière concrète l'absence de sens de la vie. Jailloux met en évidence les inspirations esthétiques de Sofia Coppola qui renvoient à l'artifice et non à une réalité tangible, contribuant ainsi au « devenir-objet des vierges » (35). La métaphore du complexe d'Andromède est utilisée pour montrer comment les « jeunes filles offertes aux regards sont jetées en pâture au spectateur » (35). Jailloux identifie les sources d'inspiration visuelle de Coppola chez des photographes américains. Il note une référence explicite à la photographie « *Girl on the Grass* » de William Eggleston qui participe d'un « élan fétichiste » renvoyant à l'artifice de la création. Il cite les influences de Bill Owens et de Tina Barney et notamment leur mise en scène de la déréliction de la classe moyenne américaine sous un vernis de bonheur parfait qui permet à Coppola à exprimer l'enfermement dans la banlieue. Il cite aussi l'inspiration des photographes de l'adolescence, Paul Jasmin et Joseph Szabo, pour traiter le thème de la fragilité de la jeunesse. Il trouve que le casting de Kirsten Dunst dans le rôle de Lux renforce le « devenir-bibelot » de la jeune fille en inscrivant son personnage dans une lignée de personnages fictifs et fabriqués. Enfin il trouve des traces de l'esthétique du vidéo-clip et des publicités tournées par Sofia Coppola dans l'imagerie de *The Virgin Suicides* qui « installe ses clichés, transformant le film en marque de fabrique, convertissant la réalité en signalétique » (46).
- 7 Le chapitre central « Respiration : dans les plis du temps » montre comment, à la fois la vie personnelle et les influences artistiques de Sofia Coppola ont façonné la représentation de la jeunesse dans *The Virgin Suicides*. Jailloux prend en compte les rôles de la réalisatrice dans les films de son père où elle était reléguée à des apparitions quasi

clandestines, décalée et anachronique (*The Godfather*, *The Outsiders*, *Rumble Fish*, *Peggy Sue Got Married*) (49), ainsi que la mort prématurée de son frère pour expliquer ses mises en scène si particulières de la jeunesse « vécue comme une parenthèse mortelle, vouée à la destruction » (50).

- 8 Il considère les films de Coppola père comme autant d'intertextes féconds à travers lesquels le génie créateur de Sofia Coppola s'affirme, entre filiation et émancipation. Il donne l'exemple du casting de Kathleen Turner dans *Peggy Sue Got Married* (1985) que « Sofia Coppola semble être allée prendre dans le passé pour l'auditionner la ramener en 1999 » (47) de Scott Glenn (*Apocalypse Now*) et Danny de Vito (*The Rainmaker*) qui sont transformées en « êtres impuissants et décalés » (51). Au « tropisme de la désorientation temporelle » (53) hérité de Francis Ford Coppola s'ajoutent les influences de ses « films de chevet » : *Rumble Fish* (1983), *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962), *Bugsy Malone* (Alan Parker, 1976) qui révèlent une appétence certaine pour l'incertitude des âges, la transgression de ses frontières » (54) et qui dans *The Virgin Suicides* renvoient à l'anticipation morbide.
- 9 « Barbouillages » approfondit l'analyse amorcée dans « Babioles » par la réification et l'artifice en s'attellant à la mise en scène du néant de la virginité, du suicide, de la mort. Jailloux voit dans le montage, la bande-son, les objets du quotidien des traces de la matérialité du désordre et de l'envahissement qui sont au cœur du récit. Ainsi, la virginité « se fixe... faute de mieux dans la matérialité sans mystère de dessins et motifs, voire d'objets du quotidien » (58) ; la forme fragmentaire du film offre des « bribes disséminées de plans hétéroclites et kaléidoscope de visions bariolées, libres de tout centre, affranchies de toute articulation » (63), la musique fait partie des « remplissages » contrant « la hantise de l'atonie » (Jankélévitch) et « conjur[ant] la menace du vide » (66), qui envahissent la bande son et surdéterminent le récit. L'accumulation d'indices aboutit à l'absence de sens. Seule la narration rétrospective met de l'ordre dans une histoire qui en semble dénuée, « subterfuge pour éloigner le chaos » (63).
- 10 Le chapitre « Bavardages » traite de la vacuité des discours, que ce soit ceux des sœurs Lisbon, « phrases creuses et purement phatiques » dans les scènes de fête, chez les Lisbon et au bal, où « la parole se vide de sa substance et ne sert plus qu'à faire le bruit empêchant d'exposer le silence au grand jour » (82), ou encore les discours des médias tentant vainement d'expliquer le suicide des sœurs. Jailloux note que le récit est lui-même inconsistent. Seule, d'après lui, la « parenthèse Trip Fontaine » constitue « une narration solidement structurée, reprenant les étapes canoniques de l'apprentissage amoureux » (87), bien vite perdue. Cette parole atteint le niveau de « délires cosmiques » (90) puisque la crise intime des sœurs Lisbon fait écho au « marasme adolescent » (91) de tout un pays et s'étend à l'espace environnant et aux ormes en particulier. Ainsi, tout converge vers la « dérélition de la jeunesse » (94).
- 11 L'avant-dernier chapitre, « Bouffonneries », postule que le film mêle le merveilleux et l'ordinaire, le poétique et le prosaïque pour finalement offrir une véritable vision d'horreur « loin des excès du genre [...] dans les miasmes d'âmes croupissantes, jusqu'à la décomposition des matières » (118). Jailloux analyse la description contradictoire des jeunes filles se livrant à une auto-mise en scène qui les transforme en déesses et présente leur suicide comme une performance où s'opérerait « une collusion finale entre la reconstitution chimérique de la réalité et sa crudité la plus imparable » (112). Il conclut : « le film ne peut s'empêcher de souiller ce qu'il protège, mêlant l'or à la boue »

(110). Jailloux place alors le film du côté du film d'horreur. Pour cela il s'appuie sur le paradoxe de Venus, relevé par Georges Didi-Huberman, apparue sur le fond d'une véritable vision d'horreur, qui contraint donc « de penser ensemble – sans espoir de les unifier jamais – l'harmonie ou la beauté d'une part, et l'effraction ou la cruauté d'autre part » (113). Autre mélange des genres mis en exergue par Jailloux : la scène de la soirée organisée sur le thème de l'asphyxie qui « marque le stade terminal du simulacre », « l'atrophie du récit », et où « l'apocalypse tourne à la farce » (119-120), offrant « une deuxième version de l'histoire, cette fois bouffonne après la tragédie » (120).

- 12 Le dernier chapitre, « Fermeture et maintenant ? », constitue la conclusion de l'ouvrage. Il reprend les temps forts du développement et, en guise de « maintenant », met l'accent sur l'unité et la cohérence de l'œuvre de Coppola en montrant que son dernier film *The Beguiled* (2017) expose au grand jour les thèmes sous-jacents que Jailloux a identifiés et longuement explorés dans *The Virgin Suicides*. Jailloux dit de ce film qu'il renvoie « le reflet inversé de *Virgin Suicides* dont il exhume les soubassements gothiques » (128-129), prouvant que *The Virgin Suicides*, nourri de son film précédent, *Lick the Star*, de ses vidéo-clips, et de ses publicités, possède en germe tout son cinéma à venir.
- 13 S'il est parfois difficile de s'orienter dans le plan de l'ouvrage, la lecture est particulièrement plaisante. Les titres des chapitres sont à la fois évocateurs et mystérieux. Cela vaut également pour les titres des sous-parties : « Somewhere », « Prélude dans développement » (18), « Rebels without a cause » (23), « Les Dames de Shalott » (26), « Vierge et suicidée » (30), « Devenir-bibelot » (41), « Fashion victim » (44), « Archéologie des images » (59), « Rafistolages » (61), « Remplissage » (66), « Larsen » (70), « ça déborde » (74) etc. Tous mettent en évidence le refus de tout expliquer pour laisser de l'espace à l'imagination, aux souvenirs et aux images mentales que la lectrice garde du film, et qui peut ainsi entrer en dialogue avec l'œuvre. En même temps, tout au long de l'ouvrage, Jailloux démontre avec rigueur, scène après scène que l'intrigue – le suicide de cinq jeunes filles « représentant tous les âges de l'adolescence » (7-8) – trouve une résonance dans le récit cinématographique.
- 14 Une des grandes forces de l'ouvrage est d'allier rigueur universitaire et geste artistique. Jailloux réussit l'exploit de se dégager de la doxa académique tout en se conformant aux principes de l'approche esthétique classique. Cela témoigne d'une grande liberté créatrice comme en attestent les formulations à la fois précises, et métaphoriques, voire poétiques qui donnent à cet ouvrage universitaire comme un air d'œuvre d'art : « un poison coule dans les veines des images et se diffuse au gré de leur enchainement » (9) ; « les images nous parviennent couvertes d'un linceul » (17) ; « stopper la jeune fille dans sa métamorphose, c'est aussi l'embaumer » (34) ; « Prêt-à-porter de sentiments qui l'animent plus qu'elle ne les anime, Lux devient le portemanteau des émotions qu'on lui accorde » (41) ; et la phrase finale : « Comme un beau fruit acidulé à la lumière du projecteur, le monde gâté de *Virgin Suicides* a fini par pourrir sur place » (130).
- 15 La démarche est non seulement poétique mais également scientifique. En effet, pour éclairer la compréhension du film, Jailloux s'appuie sur les différences productives avec le scénario originel et avec le roman de Jeffrey Eugenides. Il utilise des répliques contenues dans le scénario pour éclairer le film, plus elliptique. Par exemple, l'idée d'un rétrécissement de l'univers pour suggérer l'enfermement des sœurs Lisbon est développée à partir d'une formulation explicite de l'une d'entre elles dans le scénario (99). De même, en s'appuyant sur le roman, Jailloux affirme que « davantage qu'une

période précise de l'histoire américaine, ce sont les fondements même du pays qui sont désignés comme à l'origine du mal dont souffrent les filles, et au-delà » (91). Les accents poétiques qu'il détecte dans le roman l'amènent à établir une analogie entre la maison des Lisbon et la maison de Usher, « suintant par tous les pores, rappelant la brèche qui s'élargit dans la nouvelle de Poe » (92).

- 16 Les analyses sont souvent introduites par des concepts abstraits : les écrits de Gaston Bachelard sur l'eau (9, 10, 19), de Vladimir Jankélévitch (22, 30-31, 61, 64, 78, 119, 120), Maurice Blanchot (36), et Clément Rosset (34, 58, 128) sur la mort ; la définition du vague à l'âme selon François-René de Chateaubriand (31), du sentiment amoureux et du potin chez Roland Barthes (89), du Kitsch par Milan Kundera (43). Jailloux s'appuie sur les travaux d'historiens : Alain Corbin sur les jeunes filles (102), Philippe Lejeune sur les journaux intimes de jeunes filles du XIX<sup>e</sup> siècle (106), Jean-Pierre Vernant sur la nymphe (113), Daniel Arasse sur le maniérisme (122). Celui-ci puise également ses comparaisons chez les grands écrivains (Alberto Moravia, Maurice Maeterlinck, Gustave Flaubert, Edgar Allan Poe, William Shakespeare). Toutes ces sources secondaires lui permettent de donner à chaque fois un éclairage original et étonnant au film.
- 17 Jailloux a également recours à des informations sur la vie et sur les influences esthétiques de Sofia Coppola tirées d'entretiens publiés. Car s'il se garde bien de sombrer dans l'intentionisme ou le biographisme, il ne la considère pas non plus comme un génie désincarné sans ancrage dans la société. En fait, l'univers esthétique de la réalisatrice est appréhendé à travers l'histoire de sa vie personnelle comme par exemple lorsque l'influence du court-métrage « *Life without Zoe* » (*New York Stories*) où une fillette de 12 ans est dans la peau d'une adulte, se trouve reliée à une expérience autobiographique (Sofia Coppola avait, durant le tournage de *Cotton Club* commandé un taxi pour faire le tour de la ville) afin de conclure à une « appétence certaine pour l'incertitude des âges, la transgression des frontières » (54).
- 18 En outre, ces entretiens permettent à Jailloux, tout au long de l'ouvrage, de traquer et de décortiquer la moindre référence intertextuelle et d'explorer les relations que le film entretient avec d'autres œuvres, tant au plan de sa création qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension. Ainsi, en plus de l'effet casting de De Vito, Dunst, Glenn et Turner, « laiss[és] en plan » (47) dans leurs rôles précédents, et des emprunts à la photographie américaine (Barney, Eggleston, Jasmin, Owens, Szabo), il relève de multiples indices intertextuels inscrits délibérément dans le film. On peut citer entre autre un poème de Lord Byron (21) dans le journal intime de Cecilia qui annonce proleptiquement que la romance entre Lux et Trip connaîtra un funeste destin ; le roman *Sacred Well of Sacrifice* dans la salle de bain de Lux (60) dont l'intrigue (des apprentis archéologues explorant des ruines) exprime métaphoriquement la quête des garçons qui tentent vainement de comprendre le destin des sœurs Lisbon ; les paroles des chansons de musique pop qui illustrent les scènes avec une précision quasi littérale : il y a, parmi tant d'autres titres, « *Magic Man* » (Heart, 1976) quand Trip apparaît pour la première fois ; « *Hello It's Me* » et « *Alone Again Naturally* » (Gilbert O'Sullivan 1971) lorsque les jeunes filles et les garçons communiquent par tourne-disques et téléphones interposés (70-79).
- 19 Autre grande qualité à souligner, Jailloux projette, en tant que spectateur, des éléments issus de sa propre culture, livrant ainsi une lecture très personnelle du film qui s'entremêle avec les influences explicites. Les références aux peintures préraphaélites

et au poème arthurien d'Alfred Tennyson, à la tapisserie de la Dame à la licorne, au film noir *Laura*. Il prend en compte les rapprochements qu'il a lui-même opérés en tant que spectateur et qui lui ont permis de dégager des motifs récurrents de l'œuvre de Coppola, qu'il piste dans toute son œuvre. C'est d'ailleurs l'objet de sa conclusion qui montre comment *The Beguiled* expose au grand jour les thèmes sous-jacents de *The Virgin Suicides*.

- 20 Reste un thème qui n'est à aucun moment abordé par l'auteur, et cela est très surprenant au vu du sujet traité par le film, c'est celui de la femme et des femmes. Jailloux assume explicitement cette posture dans un entretien donné à *Mediapart*. À une question sur la fragilité de la place des réalisatrices dans le cinéma américain, il répond : « [...] je n'ai pas vraiment réfléchi en ces termes [...]. Mon approche esthétique n'a pas tenu compte de cet aspect du contexte socio-culturel du film [...] c'est davantage la fille de son père qui m'a guidé dans l'analyse, l'influence de son père sur son œuvre, plutôt que le fait qu'elle soit une femme en général » (Lépine). Pourtant, une approche esthétique ne nécessitait pas forcément de faire fi de la question du genre, ni de la question des femmes réalisatrices telle qu'elle est posée ici, ni de l'éventuelle présence d'un regard féministe dans son cinéma. On pourra ainsi regretter l'absence d'intérêt pour la problématique des identités genrées qui comme l'a très récemment rappelé Alexandre Moussa n'est pas une « problématique externe au cinéma puisque le cinéma contribue à produire le genre » (7). Cette omission délibérée de la part de Jailloux pourrait apporter de l'eau au moulin de la guerre entre critiques féministes et cinéphiles et au « schisme croissant qui sépare les chapelles 'esthétique' et 'féministe/culturelle' de l'analyse du cinéma tant à l'université que dans la critique » (Moussa 1), rivalités qui n'ont pas lieu d'être. Jailloux ne réduit certes pas « la fille [à] son père », mais l'approche esthétique aurait pu le mener sur le terrain du genre.
- 21 Malgré cette mise à l'écart, la lecture de cet ouvrage est indispensable pour comprendre *The Virgin Suicides* et la fascination que le film exerce sur ses spectatrices et ses spectateurs. Il permet également d'appréhender l'œuvre de Sofia Coppola dans son ensemble. Cet ouvrage est remarquable par la systématisme de ses analyses pointues et percutantes. Il procure de plus un véritable plaisir de lire, où le pouvoir des mots à évoquer les images du film se vérifie magnifiquement.

---

## BIBLIOGRAPHIE

LÉPINE, Cédric. « Entretien avec Pierre Jailloux auteur du livre *Virgin Suicides* de Sofia Coppola ». *Mediapart*, 4 octobre 2019. <https://blogs.mediapart.fr/edition/aux-lecteurs-et-lectrices-emancipe-es/article/041019/entretien-avec-pierre-jailloux-auteur-du-livre-virgin-suicides>. Page consultée le 30 avril 2020.

MOUSSA, Alexandre. « De la guerre entre féministes et cinéphiles en général, et d'Iris Brey en particulier ». *Critikat.com*, 5 mai 2020, p. 1-28. <https://www.critikat.com/panorama/analyse/de-la-guerre-entre-feministes-et-cinephiles-en-general-et-diris-brey-en-particulier/>. Page consultée le 10 mai 2020.

Site des éditions Vendémiaire. <https://www.editions-vendemiaire.com/>. Page consultée le 15 mai 2020.

## NOTES

1. <https://www.editions-vendemiaire.com/>

---

## INDEX

**Thèmes :** Recensions

## AUTEURS

**CRISTELLE MAURY**

Université Toulouse 2 Jean-Jaurès/Laboratoire Culture Anglo-Saxonnes EA 801